

Zitieren als: Erschienen in Eßbach et.al. (Hg.) (2004): *Landschaft, Geschlecht, Artefakte. Zur Soziologie natürlicher und artifizierter Alträume*. Würzburg: Ergon Verlag. 131-147.

Monströse Identifizierungen. Vom Vorteil, nicht zu wissen, wer ein Vampir ist

Dirk Verdicchio

Zu Beginn der Moderne tauchte eine Spezies von Monstren auf, die erst im mythischen Glauben, später in literarischen und wissenschaftlichen Texten ihr Unwesen trieb und noch treibt: die Vampire. Die literarischen Vampire, um die es hier gehen soll, sind fiktive Konstrukte und bilden einen Modus der Diskurse über den Anderen. Wie andere Monstren auch, werden Vampire an metaphorischen und diskursiven Kreuzungen geboren. Sie sind hybride Wesen, die kulturelle Grenzen bewohnen. Die etymologische Herkunft des Begriffs ‚Monster‘ von ‚monstrare‘ (lat: zeigen, weisen, lehren) deutet auf ihren demonstrativen Charakter hin. Monster zeigen uns die Grenzen von Ordnungen, sie verweisen auf diejenigen, die an diesen Rändern leben und klären über die Gefahren auf, die ein Leben an der Peripherie bedingt. Jedes Monster erfüllt diese Aufgaben auf seine Weise. Während viele von ihnen vor allem destruktiv sind, haben Vampire die Fähigkeit, ihre Opfer zu transformieren. Ihre Fangzähne durchdringen nicht nur die Oberfläche, sondern schlagen sich tief in den Kern des Selbst. Der Biss peinigt und markiert nicht nur einen Körper, er modifiziert das Begehren und die Zugehörigkeit, er wirkt auf die Bedürfnisse, das Selbst und die Identität des Opfers. Damit drohen Vampire beständig, in bestehende Ordnungen einzugreifen, ihre Grenzen zu perforieren und die Relationen von Identitäten und Alteritäten zu verschieben.

Die Beschäftigung mit Monstren kann als eine Methode betrachtet werden, Kulturen durch ihre Monster zu lesen (vgl. Cohen 1996). Seit ihrem Auftauchen im 19. Jahrhundert wandeln sich die Vampire entsprechend den gesellschaftlichen Ordnungen. Trotz aller Veränderungen, die jede neue Version der bissigen Wiedergänger damit erfährt, gehört die Transgression und Subvertierung von geschlechtlichen, sexuellen, ethnischen und sozialen Ordnungsgefügen zu ihren dauerhaften Merkmalen. Diese Relationalität der vampirischen Devianz zu einer gegebenen Ordnung wirft einerseits ein Licht auf die Diskurse über gesellschaftliche und kulturelle Ordnungen. Andererseits können somit die Wandlungen, die die Vampirfigur durchlebt, als Indikator für etwas gesehen werden, das als das „Gleiten der Alterität“ bezeichnet werden könnte.

[132] Mein Interesse an den Monstren liegt in ihrer Eigenart begründet, zugleich Werkzeuge, Objekte und Protagonisten wissenschaftlicher, politischer und

unterhaltender Aktivitäten zu sein. Als Erzählfiguren können sie als Metaphern, Allegorien, Symbole und Spiegelbilder aufgefasst werden und changieren damit zwischen Realität und Fiktion. Sie sind Produkte einer kommerziellen Kulturmaschinerie. Ihre Teilnahme an den Diskursen lässt sie jedoch auch zu Akteuren werden, die an der Gestaltung der realen Welt mitwirken.

„Der Diskurs ist keine Welt für sich, sondern eine Population von Aktanten, die sich mit den Dingen und Gesellschaften mischen und sie halten und tragen. Unser Interesse für die Texte entfernt uns nicht von der Realität, denn auch den Dingen muß die Würde zugestanden werden, Erzählungen zu sein. Und warum sollte man den Texten die Größe absprechen, das soziale Band zu bilden, das uns zusammenhält?“ (Latour 1998:122)

Die vampirische Beteiligung an den Diskursen um Bedrohung und Erhalt der Ordnung, ebenso wie die Strategien ihrer Identifizierung durch Vampirexperten, beschränkt sich nicht auf populärkulturelle Texte. Auch wissenschaftliche Autoren und Autorinnen, die sich mit den sogenannten Revenants, den Wiedergängern, beschäftigen, die sie interpretieren und in soziale und geschichtliche Kontexte einbetten - tragen wie auch mein Text - zur Fortschreibung des monströsen Diskurses bei.

Anhand einer interpretierenden Lektüre des Romans *Dracula* von Bram Stoker werde ich zwei unterschiedliche Strategien einer soziologischen Interpretation illustrieren. Die erste Lesart situiert die Motive des Romans in dominante Diskurse am Ende des 19. Jahrhunderts, ohne dabei die Alterität des Vampirs durch Identifizierungen auszulöschen. In dieser Lesart wird die Figur des Vampirs als ein Amalgam außerordentlicher Eigenschaften entworfen, die sich nicht in eine Charakterisierung konkreter sozialer Gruppen übersetzen lässt. D.h. der Horrorman wird hier zu einer Erzählung von den permanenten und polymorphen Gefährdungen sozialer Ordnungen sowie den Versuchen, diese Bedrohungen abzuwehren. Die zweite Lesart, die hier exemplarisch vorgestellt werden soll, versucht hingegen reale soziale Akteure und Erscheinungen zu identifizieren, die hinter der Vampirfigur stehen. Diese Lesart reduziert und fixiert die Ambiguität der Figur auf eine Bedeutung, die als die „Wahrheit“ hinter der Figur betrachtet wird. Diese Form der Interpretation weist der Horrorliteratur eindeutige Funktionen zu und versucht über deren negativen Aufgaben aufzuklären. Eine solche Fixierung der Bedeutungen der Erzählung schließt jedoch andere, alternative Betrachtungsweisen und Aneignungsformen des Genres aus. [133]

Diskurslinien

Der Vampir *Dracula*, den Bram Stoker 1897 in seinem gleichnamigen Bestseller erschuf, ist bis heute die einflussreichste und meistplagierte Vampirfigur. *Dracula* ist der letzte einer ganzen Reihe von literarischen Vampiren des 19. Jahrhunderts. Er schafft den Brückenschlag zum 20. Jahrhundert, indem er mit der Intimität und Zweisamkeit zwischen Vampir und Mensch bricht, die Vampire wie beispielsweise Ruthven (Polidory 1994 [1819]) oder Carmilla (Lefanu 1994

[1872]) kennzeichneten und sich den großen biopolitischen Themen der Rasse und der Sexualität zuwendet, die ab Mitte des 18. Jahrhunderts bis weit in das 20. Jahrhundert hinein (und wahrscheinlich noch darüber hinaus) die Diskurse über das Leben bestimmen.

Michel Foucault hat wiederholt auf die Transformationen der Macht vom souveränen Recht „zum sterben machen und leben lassen“ hin zum Recht „leben zu machen und sterben zu lassen“ hingewiesen und mit der Entwicklung des Kapitalismus in Zusammenhang gebracht (Vgl. Foucault 1992: 28, 1983: 169f). Die „Macht zum Leben“ hat sich über zwei Linien entwickelt, einerseits über die Disziplinierung des Körpers und andererseits über die Regulierung der Bevölkerung. Die beiden Serien *Körper-Organismus-Disziplin* und *Bevölkerung-biologische Prozesse-Regulierung* schließen einander nicht aus, sondern verbinden sich zu einer effektiven Technologie der Verwaltung des Lebens. Hat sich die Macht des klassischen Souveräns in der Symbolik des Todes, im Töten können manifestiert, umschreiben die Disziplinierung der Körper und die Regulierung der Bevölkerung einen Typ von Macht, dessen Charakteristikum in der Fähigkeit zur Durchsetzung des Lebens liegt. (Foucault 1983: 168ff, 1992: 40)

Das Dispositiv, das die Disziplinierung der Körper und die Regulierung der Bevölkerung verbindet, ist die Sexualität. Sie dient als Matrix der Disziplinen und als Prinzip der Regulierung. Im 19. Jahrhundert kommt es zu einer Medikalisierung der Sexualität, die sowohl deren Analyse, als auch der Dressur und der Regulierung dient. Die Sexualität wird zum Anzeiger der politischen und biologischen Integrität der Gesellschaft und zum bevorzugten Zugriffsort der Macht. Gesundheit, Fertilität, Rasse und Zukunft der Art sind Gegenstände des Sexualitätsdispositivs. (Foucault 1983: 173ff)

Im Zeitalter der Klassik zirkulierten die Mechanismen, Manifestationen und Rituale der Macht noch um das Blut, das eine „Realität mit Symbolfunktion“ war. Der Wert des Blutes ist verbunden mit seiner instrumentellen Rolle und seiner Funktion innerhalb der Ordnung der klassischen Gesellschaft. Zugleich liegt aber darin auch immer ein Element der Gefährdung. Wo Blut vergossen wird, wo es versiegt oder verunreinigt wird, [134] kommt die Macht des Souveräns an ihre Grenze. Die Macht zu Töten kann sich immer nur auf das Leben beziehen, gegenüber dem Tod ist sie ohnmächtig.

Dracula startet einen Generalangriff auf die Biopolitik der modernen Gesellschaft. Seine Fixierung auf Blut weist ihn als Vertreter einer archaischen Zeit aus, in der das Blut noch ein wesentlicher Wert war. Die vampirische Fähigkeit, seine Opfer in seinesgleichen zu transformieren, entzieht seine Opfer nicht nur der regulierenden Macht, sondern fügt ein unkontrollierbares Element in den sozialen Körper ein. Perverse Sexualität, epidemische Degenerescenz, hemmungslose parasitäre Produktion von Nachkommenschaft und unkontrollierbare Mischung der Rassen – an der Schwelle zum 20. Jahrhundert verkörpern Vampire eine Devianz, die nicht nur individuelle Schicksale bedroht, sondern zu einem bevölkerungspolitischen Problem wird.

Im Folgenden werde ich Interpretationen vorstellen, die sich vor dem skizzierten Hintergrund mit der Sorge um die Reinheit der Rasse und der Sexualität in Stokers Roman auseinandersetzen. Nach einer kurzen Reflexion, als was der Vampir bei diesem Ansatz entworfen wird, stelle ich eine zweite Strategie der Interpretationsweise vor.

Das Empire und die Reinheit der „Rasse“

Stephen Arata betont, dass in den 1890ern der Horror „nach Hause kommt“ (Arata 1990). Waren bis dahin die Schauererzählungen traditionell zeitlich und örtlich deplaziert, wurzeln spätviktorianische Erzählungen wie *Dracula* nunmehr inmitten der modernen Welt. Erklären lässt sich diese „Modernisierung des Gothic“ in Großbritannien mit dem schwindenden Vertrauen in die Zwangsläufigkeit von Fortschritt und Hegemonie, das aus dem Nachlassen des weltweiten Einflusses Großbritanniens, dem wachsenden ökonomischen und politischen Aufstieg Deutschlands und der USA, den zunehmenden Unruhen in den Kolonien sowie der wachsenden Kritik am Imperialismus resultierte und als Bedrohung für die Sonderstellung der britischen Nation empfunden wurde.

Die Angst, die Bram Stokers *Dracula* in diesem Zusammenhang zum Ausdruck bringt, bezeichnet Arata als Angst vor der „reverse colonisation“. Diese ist die monströse Widerspiegelung der eigenen imperialen Praxis und eine erschreckende Umkehrung der Verhältnisse: Kolonisierer werden kolonisiert, Ausbeuter ausgebeutet und Sieger besiegt. Dabei sind es nicht die mit Großbritannien konkurrierenden Industrienationen, von denen die Bedrohung ausgeht, sondern die vermeintlich primitiven, atavistischen Völker. [135] Möglich wird das durch den rassischen, moralischen und geistigen Verfall der in die Dekadenz abgleitenden Nation.

Der Niedergang von Imperien und Kolonialmächten ist ein wiederkehrendes Thema in Stokers Romanen und meist sind es Frauen, die ihm den Weg bereiten (ebd.: 625). In *Dracula* wird Lucy, deren moralische Desintegrität in polygamen Wünschen zum Ausdruck kommt, das erste Opfer und damit, noch vor dem Geisteskranken Renfield, die erste Kollaborateurin des Vampirs. Dagegen kann sich die mütterliche, moralisch gefestigte Mina, die sich Dracula in einem erotischen Akt zum Medium macht, dem Einfluss des Grafen entziehen und dem heroischen Sieg der Vampirjäger zuarbeiten.

Doch bevor der Bösewicht zur Strecke gebracht werden kann, kommt es zu einem erbitterten Kampf um die vitalen Säfte der sterblichen ProtagonistInnen. Draculas Angriff auf die Individuen (und die englische Nation) erfolgt über eine Kolonisierung der Körper. Mit der Transformation des Körpers in einen Zustand zwischen Leben und Tod zerstört das Aussaugen des Blutes die rassische, nationale und persönliche Identität der Opfer. Wenn Blut als ein Zeichen rassischer Identität betrachtet werden kann, dann „ent-rasst“ der Vampir seine Opfer (Arata 1990: 630). Wie wichtig das Blut nicht nur für das leibliche Wohl sondern auch für die Rassen- und Klassenidentität ist, zeigt sich am Beispiel Lucys. Der Kontamination durch Draculas Attacken begegnen die vier männlichen Helden des Romans mit Bluttransformationen, wobei die Reihenfolge der Spender den Wert des Blutes nach Nationen-, Klassen- und Geschlechtszugehörigkeit hierarchisiert. Über das reinste Blut verfügt der englische Aristokrat Holmwood, der zuerst zur Ader gelassen wird, ihm folgt der bürgerliche Dr. Seward, dann der Niederländer Dr. Van Helsing und zuletzt der Amerikaner Morris. Dabei ist auffällig, dass selbst das Blut der ausländischen Freunde dem der weiblichen englischen Dienerschaft vorgezogen wird, dem laut Van Helsing nicht zu trauen ist (vgl. Stoker 1988: 218).

Der Begriff der „Rasse“ folgt hier nicht einer strengen biologistischen Bedeutung, sondern ist ein Amalgam aus biologischer Rasse, Klasse und Nationalität.

Dass Dracula in seinem Versuch, Lucy zu seinesgleichen zu machen, trotz der vereinten Gegenwehr von fünf Männern, die sich modernster Technologien bedienen, erfolgreich ist, weist ihn als Vertreter einer ‚stärkeren‘ oder ‚gesünderen‘ Rasse aus, einer Rasse, die nicht wie die englische von einer fortschreitenden Dekadenz gefährdet ist.

Die Auflösung in eine andere Rasse bildet den Kern der Angst vor der „reverse colonisation“. Ermöglicht wird sie durch den Verfall des Britischen Imperiums, der mit einer zunehmenden Dekadenz der englischen Nation in Zusammenhang gebracht wird. Dabei ist wichtig, dass die „reverse colonisation“ nicht einfach nur eine Reversion der kolonialen Praxis Großbritanniens darstellt. [136] Während der Kolonialismus der westeuropäischen Nationalstaaten darauf ausgerichtet war, andere Völker zu unterwerfen, um Land und Leute zugunsten des ‚Mutterlandes‘ auszubeuten, zielt die „reverse colonisation“ auf eine Unterminierung der Rasse. Hybridisierung statt Trennung von Herrschern und Beherrschten. Der Biss des Vampirs unterwirft die Gebissenen nicht, er macht sie selbst zu Vampiren. Der Diskurs um die „reverse colonisation“ paart die Sorge um den Verfall dessen, was als Eigenes verstanden wird, mit der Bedrohung durch äußere Mächte. Die geopolitischen, imperialistischen Ängste der englischen Nation werden in *Dracula* an die biopolitische Themen der Reinheit der Rasse und der Sorge um die Fertilität gebunden.

Gender trouble

Kein Thema ist in Bezug auf Stokers *Dracula* so exzessiv behandelt worden, wie das der Sexualität. Für Ken Gelder ist das eine Folge der Übercodierung sexueller Symbolik bei gleichzeitiger Undercodierung der Thematik durch die ProtagonistInnen. Über die Sexualität in Stokers Roman lässt sich deshalb so viel sagen, weil seine Figuren darüber schweigen (Gelder 1994: 61).

In *Dracula* finden sich zahlreiche Beispiele für die Inversion der sexuellen Ordnung. Die vermeintliche Homosexualität von Stokers Vampiren verbirgt sich hinter einer monströsen Heterosexualität, die die Geschlechtergrenzen und die heterosexuelle Matrix verunsichert. In einer beträchtlichen Serie von Maskierungen, Substituierungen und Translokationen werden die gesellschaftlichen und symbolischen Ordnungen der Sexualität subvertiert.

Als Harker auf Schloss Dracula den drei Vampirinnen begegnet, durchströmt ihn ein erotisches Verlangen, das ihn in einen ambivalenten Zustand von „brennendem Verlangen“ und „tödlicher Furcht“ versetzt.

„Ihre ausgeprägte Sinnlichkeit war sowohl erregend wie abstoßend, und als sie den Kopf vorneigte, leckte sie sich die Lippen wie ein Tier, bis ich im Mondlicht die Feuchtigkeit auf den scharlachroten Lippen und auf der roten Zunge schimmern sehen konnte, als diese über die weißen spitzen Zähne fuhr. Tiefer und tiefer neigte sich ihr Kopf; ihre Lippen gingen an meinem Mund und meinem Kinn vorbei und schienen über meiner Kehle zu verharren. Wieder hörte ich den erregenden Laut, den ihre Zunge verursachte, als sie über Lippen und Zähne fuhr. Auf meinem Hals spürte ich ihren heißen Atem.

Die Haut an meiner Kehle begann zu prickeln [...]. Endlich spürte ich die sanfte, schauererweckende Berührung ihrer Lippen auf der überempfindlichen Haut meines Halses und den harten Griff zweier scharfer Zähne, die die Haut nur berührten und dort verharreten. In schwüler Erregung schloß ich die Augen und wartete – wartete mit klopfendem Herzen.” (Stoker 1988: 64)

[137] Die sehnsüchtige Erwartung, die Harker hier erfüllt, versetzt ihn in eine Rolle, die im 19. Jahrhundert noch den Frauen vorbehalten war: in „femininer“ Passivität harret er der Penetration. Die sexuelle Aktivität, ihre Fähigkeit zur Penetration und ihr Vermögen, dem männlichen Objekt der Begierde die entgegengesetzte Geschlechterrolle aufzuzwingen, macht diese Vampirinnen zu Vertreterinnen einer Sexualität, die sich nicht den binären Oppositionen von weiblich vs. männlich oder hetero- vs. homosexuell fügt. Symbol dieser transgredienten Sexualität ist der vampirische Mund, in dem sich hinter den rot schimmernden Lippen spitze weiße Zähne verbergen.

Für Christopher Craft ist *Dracula* ein charakteristisches Beispiel für die viktorianische Angst vor der potentiellen Durchlässigkeit und Flexibilität der Geschlechtergrenzen (Craft 1989). In den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts verdichtete sich in England ein Diskurs über die Variabilität des sexuellen Begehrens. Besondere Aufmerksamkeit fiel dabei dem gleichgeschlechtlichen Begehren unter Männern zu. Das bevorzugte taxonomische Etikett für ein solches Begehren war der Begriff der „sexual inversion“¹. Verantwortlich für solch eine Inversion der sexuellen Instinkte sollte eine embryonale Fehlentwicklung sein, die eine weibliche Seele in einen männlichen Körper einbettet. Diese Zurückführung der Homosexualität auf einen fötalen Defekt entlastete das Individuum von der moralischen Verantwortung für das Begehren und diente zugleich als Argument für eine Entkriminalisierung der Homosexualität und deren Medikalisierung. Homosexualität galt damit zwar als unnormal, aber nicht mehr als widernatürlich. Weit davon entfernt, die heterosexuelle Norm in Frage zu stellen, iterierte das Konzept der sexuellen Inversion das Gesetz von der Gegengeschlechtlichkeit des Begehrens. Wenn ein Mann einen anderen Mann begehrt, dann ist dieses Begehren eben nicht maskulin, sondern Folge einer verborgenen Weiblichkeit und umgekehrt, auch wenn damit der Körper zu einem unzuverlässigen Indikator wird.

Stokers Vampirroman wiederholt die Ideologie der heterosexuell vermittelten sexuellen Inversion und den daraus resultierenden Ängsten vor einer unabhängigen femininen Sexualität (Craft 1989: 224). In *Dracula* findet jedes Begehren unter dem Vorzeichen des heterosexuellen Paradigmas statt, hinter dem Begehren der Frau findet sich der männliche Phallus und der intermaskuline Austausch von Sekreten findet über die Vermittlung von Frauen statt. Dracula ernährt sich während des gesamten Romans von oder über Frauen. Aufgrund der medizinisch-technischen Möglichkeit der Bluttransfusion kann sich Dracula des Blutes der männlichen Vampirjäger bedienen, [138] ohne sich je einem Mann zu nähern. Der einzige Hinweis auf einen direkten Kontakt zwischen Dracula und einem Mann ist eine Leerstelle in Harkers Tagebuch und Gedächtnis, die die Ursache seines Blutverlusts im Dunkeln belässt.

¹ Der Begriff „Homosexualität“ setzte sich erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts durch (vgl. Craft 1989: 221f).

Das Oszillieren des Stokerschen Textes zwischen vampirischer Transgression und medizinischer Korrektur spiegelt die Bedrohung und den Kampf für den Erhalt der fundamentalen Dualismen von Tod und Leben, Geist und Fleisch, Mann und Frau, die das Feld der Sexualität begrenzen. Van Helsing ist als Arzt, Rechtsanwalt, Richter, Feldherr und Priester der Repräsentant und Beschützer der patriarchalen Ordnung, der sich zur höchsten Aufgabe gemacht hat, die von Dracula zerstörten Dualismen wieder aufzurichten. Deutlich wird dies wiederum bei Lucy Westenra. Nachdem die intravenöse Intervention der Männercrew² ihre Metamorphose zur Vampirin nicht verhindern konnte, zeigt sich an ihr der wahre Schrecken des Vampirismus: „Ihre einstige Lieblichkeit hatte sich zu diamantharter, herzloser Grausamkeit und ihre Reinheit zu wollüstiger Begierde gewandelt.“ (Stoker 1988: 307) Anstatt Kinder zu säugen, saugt sie nun Kinder aus, und statt auf die Annäherung ihres Bräutigams zu warten, versucht sie ihn zu verführen. Auf diese Destabilisierung der Geschlechterrollen reagieren die Männer mit einer korrigierenden, finalen Penetration durch einen Pfahl, die die symbolische Ordnung der Geschlechter restituiert (ebd.: 314, vgl. dazu auch Zizek 1994: 235f, Liebrand 1998: 107).

Zum totalen Kollaps der symbolischen Repräsentation der Geschlechter kommt es bei Draculas Angriff auf Mina Harker. Eine Szene, die so polymorph ist, dass sie im Roman gleich mehrmals erzählt wird; zweimal von dem Augenzeugen Dr. Seward und einmal von der Betroffenen selbst. Während Swards erster Bericht Nachdruck auf die Gewaltsamkeit von Draculas Annäherung an Mina legt (Stoker 1988: 407f), betont seine zweite Schilderung der Ereignisse, wie Draculas „Hände zärtlich und liebevoll über Minas zerzauste Haare strichen“ (ebd.: 411). Ob nun erzwungen oder nicht, auf jeden Fall erfolgt die Einführung Minas in die vampirische Welt der Sexualität über eine Reihe von Substitutionen, die sowohl Flüssigkeiten als auch Organe an der Oberfläche des Körpers zirkulieren lassen. Üblicherweise wird diese Szene als (erzwungene) Fellatio gedeutet (Craft 1989: 233, Liebrand 1998: 109), was in Minas eigener Beschreibung deutlich wird: [139]

„Damit riß er sein Hemd auf und öffnete mit seinen langen, scharfen Nägeln eine Ader auf seiner Brust. Als das Blut hervorquoll, ergriff er meine Hände, [...] und drückte meinen Mund auf die Wunde, so daß ich entweder ersticken oder schlucken mußte von seinem ... o mein Gott! Mein Gott! Was habe ich getan?“ (Stoker 1988: 416)

Was sie schlucken musste, bleibt unbenannt, regt aber zur assoziativen Ersetzung von Blut durch Sperma an. Allerdings ist diese Fellatio an Draculas Brust deplaziert, so dass sich das Blut, wie im ersten Bericht angedeutet, auch durch Milch substituieren lässt. Der Vampir wird hier zu einer säugenden Mutter, deren Brust jedoch eine blutende Wunde ist, so dass sich der Reigen der Verschiebung geschlechtlicher Symbolik fortsetzt. Wenn der Graf sowohl Mann als auch Frau ist, dann könnte die Fellatio auch ein Cunnilingus sein. Die Irritation und Destabilisierung der Gewissheiten in dieser Szene ist so groß, dass

² Die Bluttransfusionen können auch als wiederholte Bluthochzeit gelesen werden. So fühlt sich Van Helsing nach seiner Blutspende an Lucy als Bigamist (vgl. Stoker 1988: 257).

nicht entschieden werden kann, welcher Vorgang hier fokussiert wird: Stillen, Fellatio, Cunnilingus, Menstruation, Vergewaltigung, Verführung ...?

Vampirische Sexualität kennt viele Formen und ist nicht auf den Phallus zentriert. Die Konfluenz von Blut, Milch und Samen, die Zirkulation der Organe und das Alternieren der geschlechtlichen Zugehörigkeit sprechen für eine trans- bzw. polysexuelle Identität des Grafen, die die Grenzen zwischen dem Weiblichen und Männlichen liquidiert. Die Gefahr liegt hier, wie bei Vampiren üblich, in der Infektiosität. Die Begegnungen mit den Vampiren lösen jedes Mal ein sexuell deviantes Verhalten aus: Wechsel der Geschlechterrollen (Jonathan Harker, Lucy Westenra), Polygamie (Bluttransfusionen), Ehebruch und Perversion (Mina Harker).

Wer ist Dracula?

Dracula und die Vampirinnen sind VertreterInnen einer fremden, aggressiven Rasse, deren auffälligste Eigenschaft und Taktik eine affizierende, deviante Sexualität ist. Für Judith Halberstam ist *Dracula* ein Beitrag zur Diskursivierung des Anderen, Fremden, Abweichenden. Diese/r/s monströse Andere wird aber nicht als eine konkrete, einheitliche Identität entworfen, sondern bildet ein Aggregat aus Rasse, Klasse und Geschlecht. Das Monster besteht aus den verschiedensten Fragmenten von Alterität, die wie Frankensteins Kreatur zu einem Körper zusammengesetzt worden sind: ein Körper, der weder weiblich noch männlich, weder homo- noch heterosexuell ist, ein Körper, der alle Anzeichen des Anderen, des Fremden besitzt, ohne dass dieses zu benennen wäre, ein Körper, der aber dennoch die Markierungen der Konstruktion von Rasse und Sexualität aufweist. [140]

„Dracula is otherness itself, a distilled version of all others produced by and within fictional texts, sexual science, and psychopathology. He is monster and man, feminine and powerful, parasitical and wealthy; he is repulsive and fascinating, he exerts the consummate gaze but is scrutinized in all things, he lives forever but can be killed. Dracula is indeed not simply a monster, but a technology of monstrosity.” (Halberstam 1993: 334)

Technologien des Monströsen sind immer auch Technologien des Sexes, die Wissens- und Machtstrategien miteinander verknüpfen. Stokers Roman ist eine diskursive Maschine, die Identitäten als sexuelle Identität produziert, er transformiert die Metaphern der Andersartigkeit in perverse Identitäten und diskursiviert diese zugleich (ebd.).

Zu den vier großen strategischen Komplexen, die vom 18. Jahrhundert an um den Sex spezifische Wissens- und Machtdispositive entfalten, zählt Foucault „die hysterische Frau, das masturbierende Kind, das familienplanende Paar und der perverse Erwachsene“ (Foucault 1983: 125ff). Dracula repräsentiert jede dieser vier Figuren, indem er die Gefahr, die von ihnen ausgeht in einem feminisierten, fertilen, verführerisch perversen Körper vereint. Antwort und Waffe

gegen diese Verkörperung der Devianz ist eine hektische Produktion von Wissen. Der Roman ist ein Archiv von Tagebucheinträgen, Briefen, Zeitungsberichten, Gesprächsprotokollen, Dokumenten, medizinischen Berichten etc., die Mina Harker, diese Ikone bourgeoiser viktorianischer Weiblichkeit, chronologisch anordnet und vervielfältigt. „Stokers *Dracula*“, so Friedrich Kittler, „ist gar kein Vampirroman, sondern das Sachbuch unserer Bürokratisierung. Auch sie einen Horrorroman zu nennen steht jedem frei“ (Kittler 1993: 43).

Bürokratische Ordnung und wissenschaftliche Kleinlichkeit verhelfen zu einer effektiven Produktion von Wissen über den pathologischen Charakter des Vampirs³, seinen Gewohnheiten und Bedürfnissen. Zu diesem Informationspool tritt die Möglichkeit der Überwachung, die es ermöglicht, den Vampir zu vernichten. Nachdem Mina Harker von *Dracula* attackiert wurde, kann Van Helsing, der mit den Vorlesungen des „großen Charcot“ zur Hysterie vertraut ist, sie mittels Hypnose zum Medium machen und so jederzeit den Aufenthaltsort des in seine Heimat flüchtenden Grafen bestimmen. [141]

Sekundäre Identifizierungen

Die bisher vorgeschlagenen Interpretationen legen das Augenmerk vor allem auf die Bedrohung der sozialen und kulturellen Ordnung durch die Andersartigkeit der Vampire. Diese Andersartigkeit zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich nicht als konkrete Identität fokussieren lässt. Als Patchwork unterschiedlichster Signifikanten ist *Dracula* überkonnotiert, aber unterdeterminiert und so für verschiedene, auch widersprüchliche Deutungen zugänglich. Deutlich wird bei dieser Art von Interpretationen der Zusammenhang von gesellschaftlichen Diskursen und Demarkationen sowie der Populärkultur.

Für eine dezidiert andere Lesart steht hingegen der italienische Soziologe Franco Moretti, der der Horrorliteratur vor allem pädagogische Funktionen zugesteht. Aufgabe der Monstren sei es, die Leser davon zu überzeugen, dass sie tun wollen, was sie tun sollen. Moretti möchte mit seiner Soziologie der symbolischen Formen im Anschluss an Simmel und Lukács die Bedeutungen analysieren, mittels derer literarische Formen die Leser dazu befähigen, den herrschenden Ideologien und Realitäten zuzustimmen (Moretti 1988a: 40).

Frankenstein und *Dracula* stehen summarisch für die Ängste der bürgerlichen Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts. Die beiden Monster sind komplementäre Figuren, die jeweils für einen Teil der unter den Bedingungen einer kapitalistischen Produktionsweise sich dichotomisierenden Gesellschaft stehen: dem Arbeiter und dem Kapital. Für Moretti entspringt die Horrorliteratur aus der Angst vor der drohenden Spaltung der Gesellschaft im Zuge des sich fortentwickelnden Kapitalismus' und dem Wunsch diese Spaltung zu verhindern. Während das Monster Symbol für eine monströse Zukunft ist, stehen seine Gegner für die Hoffnung der Erhaltung des gegenwärtigen gesellschaftlichen Gleichgewichts, also für die Möglichkeit die historische Entwicklung aufzuhalten.

³ Im Verlauf des Romans wird mehrfach auf die infantile Persönlichkeit (das „Kinderhirn“) des Grafen hingewiesen.

„It must restore the broken equilibrium, giving the illusion of being able to stop history: because the monster expresses the anxiety that the future will be monstrous. His antagonist – the enemy of the monster – will always be, by contrast, a representative of the present, a distillation of complacent nineteenth-century mediocrity: nationalistic, stupid, superstitious, philistine, impotent, selfsatisfied.” (Moretti 1988b: 83)

Fasziniert vom Horror des Monsters akzeptiert das Publikum alle Fehler seiner Zerstörer, woraus sich schließen lässt, dass die Schauerliteratur dazu dient, von den Antagonismen innerhalb der Gesellschaft abzulenken und das Augenmerk auf eine Bedrohung von Außen zu lenken. Wer auch immer [142] gegen diese Bedrohung antritt, wird zu einem Repräsentant der gesamten Gesellschaft. Auf diese Weise dienen Monster der Rekonstruktion einer Universalität, einer sozialen Kohäsion, die aus sich selbst heraus nicht länger existieren würde (ebd.).

Dracula steht sinnbildlich für das monopolistische Kapital oder – Moretti scheint sich in diesem Punkt nicht ganz schlüssig zu sein – den ‚rationalen‘ Unternehmer. Als solcher ist er trotz seines Titels kein Aristokrat. Dafür spricht, dass er weder über Bedienstete verfügt, noch den für Aristokraten üblichen Vergnügungen nachgeht.⁴ Zudem geht Dracula sehr sparsam und zurückhaltend mit der von ihm begehrten Flüssigkeit um, nimmt nur soviel er braucht und verschwendet nichts. Stokers Vampir zerstört kein Leben, er benutzt es. „Dracula in other words, is a saver, an ascetic, an upholder of the protestantic ethic“ (ebd.: 91).

Moretti rekurriert mit seiner Analyse auf Marx’ Charakterisierung des Kapitals: „Das Kapital ist verstorbene Arbeit, die sich nur vampyrmäßig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit, und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt“ (Marx 1953: 241). So wie das Kapital wird auch der Vampir umso stärker, je schwächer seine Opfer werden und er ist ebenso zu einer unbegrenzten Expansion seines Einflussbereichs gezwungen.

„If the vampire is a metaphor for capital, then Stoker’s vampire, who is of 1897, must be the capital of 1897. The capital which, after lying ‚buried‘ for twenty long years of recession, rises again to set out on the irreversible road of concentration and monopoly. And Dracula is a true monopolist: solitary and despotic, he will not brook competition. Like monopoly capital, his ambition is to subjugate the last vestiges of the liberal era and destroy all forms of economic independence.” (Moretti 1988b: 92)

Die monopolistische Kapitalakkumulation ist beunruhigend, weil sie des liberalen Bürgertums liebstes Kind, die individuelle Freiheit und den Wettbewerb, bedroht. Monopolismus ist die Negation des Wettbewerbs. Dass er dessen Folge sein könnte, war für das englische Bürgertum des 19. Jahrhunderts nicht vorstellbar. Dracula ist damit das Produkt des Kapitalismus des 19. Jahrhunderts

⁴ Dazu zählt Moretti vor allem Essen, Trinken, Sex und eine Vorliebe für die Jagd – typische aristokratische Laster, mit denen Dracula sicherlich nur schwerlich in Zusammenhang zu bringen ist.

und zugleich dessen Negation. Dass in Stokers Roman nur der zweite Aspekt betont wird, liegt daran, dass die monopolistische Kapitalkonzentration weit weniger entwickelt war als in anderen kapitalistischen Staaten. Nur deshalb kann der Monopolismus als fremde Bedrohung dargestellt werden. Der viktorianische Kapitalismus war ein Kapitalismus, der sich vor sich selbst schämt. Die Ideen der „Glorious [143] Revolution“ hochhaltend wurde eine Ideologie vertreten, die den Selbstzweck der Akkumulation leugnete und das Kapital zum Garant für Freiheit und Gerechtigkeit verklärte. In *Dracula* ist es Mina Harker, die die „wundervolle Macht“ des Geldes lobpreist, wenn es nur zum allgemeinen Nutzen eingesetzt wird. Dieser besteht in diesem konkreten Fall in der Tötung des Vampirs, was gleichbedeutend mit der Limitation unbeschränkter Kapitalakkumulation ist (ebd.: 92ff).

Dieses Geld, das die Vampirjägergemeinschaft so benefiziell einzusetzen weiß, stammt aber von einem Verbündeten des Grafen. Morris, der Financier der abenteuerlichen Unternehmung, ist Amerikaner und als solcher ein Abkömmling und Repräsentant derjenigen Spielart des Kapitalismus, den die viktorianischen Helden verhindern wollen. Für Stoker Grund genug, ihn, trotz seiner Verdienste für die gute Sache, gemeinsam mit dem Grafen ableben zu lassen. Für eine Verbindung zwischen Morris und dem Grafen spricht vor allem die Aura des Mysteriösen, die ihn umgibt. Außer Andeutungen über seinen Reichtum, seinen zahlreichen Reisen und Abenteuern, bleibt sein Leben im Dunkeln. Die Leser erfahren niemals, woher sein Geld kommt, an welchen Orten er war oder was für Abenteuer erlebt hat, dafür aber, dass er auf einer seiner Reisen von einer Fledermaus gebissen wurde, immer zur Stelle ist, wenn Dracula auftaucht und der letzte ist, der Lucy sein Blut spendet, bevor sie zur Vampirin metamorphosiert. Morris ist kein Feind Draculas, er ist sein Konkurrent in der monopolkapitalistischen Erschließung der alten Welt. Stoker zeichnet Morris nicht explizit als Vampir, weil er als amerikanischer Kapitalist ein Produkt der westlichen Welt ist. Morris zum Vampir zu machen, würde das Zugeständnis bedeuten, dass Großbritannien selbst zur Geburt des Monsters verholfen hat (ebd.: 96).

Obwohl Moretti davon ausgeht, er hätte mit der Identifizierung Draculas als dem Kapital bzw. dem Kapitalisten die Wahrheit hinter den ideologischen Verschleierungen des besprochenen Romans bereits ans Licht gebracht (ebd.: 91), wendet er sich doch noch der Sexualität zu. Dazu tauscht er das marxistische Interpretationsinstrumentarium gegen das psychoanalytische ein, weil sich sexuelle Ängste, so Moretti, weder in historischen noch in ökonomischen Begrifflichkeiten fassen lassen. *Dracula* kann demnach als der verdrängte Teil der viktorianischen Libido angesehen werden, der wiederkehrt, um die repressive Gesellschaft zu strafen. Der Vampir befreit und steigert das sexuelle Begehren, das zugleich anziehend und furchteinflößend ist. Diese Ambivalenz, die sich rhetorisch in den Oxymora der oben zitierten Begegnung zwischen Harker und den Vampirinnen ausdrückt, ist typisch für die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts. Der vampirische Mund, diesmal verstanden als ‚vagina dentata‘, bringt den Zusammenhang [144] von Angst und Begehren, Aggression und Sexualität, Thanatos und Eros zum Ausdruck. Die Spannung, die diese kontradiktorischen affektiven Zustände innerhalb der Psyche einer Person aufbauen, kann nur gelöst werden, indem einer der konfligierenden Pole verdrängt wird. Dieses Verdrängte kehrt in *Dracula* als Monster wieder und entspricht damit dem Unheimlichen im Sinne Freuds. Die Monstermetaphorik betrachtet Moretti als ein formales Model, das in der Lage ist, die verdrängten Wünsche und Ängste für das Bewusstsein er-

träglich zu machen. Diese literarische Formalisierung hat zwei Funktionen: Sie bringt die Inhalte des Unbewussten zum Ausdruck und maskiert diese zugleich (ebd.: 98ff).

So verschieden marxistische und psychoanalytische Interpretationsansätze sein mögen, bei Moretti konvergieren sie in der Bestimmung der Funktion von Horrorliteratur. Moretti bedient sich beider Ansätze, auf deren Zusammenführung er bewusst verzichtet, um eine ‚negative Funktion‘ der Vampirliteratur nachzuweisen. Durch die Transformation realer Ängste in die literale Präsenz eines mörderisch-monströsen Grafen werden die realen Verhältnisse mystifiziert, was zum Anwachsen des falschen Bewusstseins beiträgt (ebd.: 104f). Das zeigt sich auch in der narrativen Struktur des Romans, den Moretti im Unterschied zu vielen anderen Interpreten und Interpretinnen für ein wahres Meisterwerk der Horrorliteratur hält. *Dracula* spielt im Gegensatz zu den meisten anderen Schauerromanen (z.B. Mary Shelleys *Frankenstein*) ausschließlich in der Gegenwart und meidet alle kausalen Verbindungen. Die Unmittelbarkeit und Spannung, die dadurch erzeugt werden, zwingen zur Aufgabe der Distanz und nehmen damit die Möglichkeit die Geschehnisse zu reflektieren. Die Leser identifizieren sich mit den Charakteren der Erzählung und erleben deren Ängste. Sinn und Zweck dieser Produktion von Ängsten ist die Erhaltung der ideologischen Werte (ebd.: 107f).

Für James Donald ist Morettis *Dialectic of Fear* das Exempel für eine funktionalistische Betrachtungsweise von Monstermetaphern, die jede Ambivalenz durch Identifizierung auflöst. (Donald 1992: 100f) Frankensteins Kreatur ist der Arbeiter der Ford-Werke und Dracula steht für das monopolistische Kapital. Das Bestreben, die beiden Monstren zum komplementären und sich ergänzenden Ausdruck der bürgerlichen Ängste zu stilisieren, geht so weit, dass Moretti als deren gemeinsame Geburtstunde das Jahr 1816 anführt, also das Jahr in dem sowohl Shelleys *Frankenstein* als auch Byrons fragmentarische Vampirerzählung⁵ entstanden. Da man davon ausgehen kann, dass Moretti darüber informiert ist, dass *Dracula* erst 81 Jahre später [1897] geschrieben wurde, kann das nur bedeuten, dass er Vampire und Vampirinnen des 19. Jahrhunderts als den monopolistischen Kapitalismus bzw. dem Kapitalisten identifiziert.⁶ Donald kritisiert nicht zu Unrecht die Einfachheit einer solchen Betrachtungsweise: „The meaning of these fictions can be unscrambled confidently enough once you find the right code. History? Here’s Marx with the answer. Repression? Wheel on Freud“ (Donald 1992: 101).

Das heißt nicht, dass Dracula nicht als Vertreter des Monopolismus oder als Ausdruck verdrängter Libido gelesen werden könnte, sondern lediglich, dass es fraglich ist, ob die Revenants so eindeutig identifizierbar sind. Sie sind und bleiben ambiguo und multipel interpretierbare Figuren, auch wenn man meint, ihre ‚wahre‘ Bedeutung erkannt zu haben. Wenn man aber Monster als text- und fleischgewordene Ambivalenzen und Differenzen liest, wird auch fraglich, ob ihnen überhaupt eindeutige Funktionen zugeschrieben werden können.

⁵ Byrons Vampirfragment diente William Polidori als Vorlage für seine eigene Erzählung.

⁶ Ebenso macht Moretti keinen Unterschied zwischen Mary Shelleys Kreatur und Robert Louis Stevensons ‚Mr. Hyde‘ (vgl. ebd.)

Ausblick

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich eine Entwicklung beobachten, bei der es innerhalb der Vampirliteratur zu einer Verschiebung der Perspektive durch oftmals farbige, homosexuelle Schriftstellerinnen wie beispielsweise Jewelle Gomez (Gomez 1991) kommt. Lag die Empathie der Erzählungen bis dahin meist auf den Jägern oder Opfern der Vampire, werden diese Geschichten nun verstärkt aus der Sicht der Vampire geschrieben. Stand der Vampirismus bis dahin für die Bedrohung des Sozialen, wird er hier zu einem Symbol für die Versuche an den Rändern der sozialen und kulturellen Ordnung zu leben. Die Vampire und Vampirinnen tragen noch immer die Zeichen ethnischer, sexueller und geschlechtlicher Andersartigkeit, doch erscheinen hier die Revenants weniger monströs als die soziale Ordnung. Gomez betrachtet ihre resignifizierende Aneignung der Vampirfigur als politische Intervention in den Diskurs über den Anderen (Gomez 1997). Solche Prozesse der Resignifikation von Metaphern der Alterität lassen sich jedoch aus einem Blickwinkel, der Literatur und literarische Inhalte auf scheinbar wahre und stabile Bedeutungen und Funktionen hin untersucht, nur schwerlich wahrnehmen. [146]

Literatur

- Arata, Stephen D. 1990. „The Occidental Tourist: Dracula and the anxiety of reverse colonization“. In: *Victorian Studies* 33/4. 621-45.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. „Monster Culture“. In: Ders. Hg. *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis, London. 3-25.
- Craft, Christopher. 1989. „'Kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*“. In: *Speaking of Gender*. Hg. Elaine Showalter. New York. 216-242.
- Donald, James. 1992. „What's at Stake in Vampire Films? The Pedagogy of Monsters“. In: Ders.: *Sentimental Education. Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. London, New York. 99-121.
- Foucault, Michel. 1983. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel. 1992. „Leben machen und sterben lassen: Die Geburt des Rassismus“. In: Sebastian Reinfeldt, Richard Schwarz und Michel Foucault: *Bio-Macht*. Duisburg. 27-52.
- Gelder, Ken. 1994. *Reading the Vampire*. London, New York.
- Gomez, Jewelle. 1991. *The Gilda Stories. A Novel*. New York.
- Gomez, Jewelle. 1997. „Recasting the Mythology. Writing Vampire Fiction.“ In: *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Hg. Joan Gordon und Veronica Hollinger. Philadelphia. 85-92.
- Halberstam, Judith. 1993. „Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's *Dracula*“. In: *Victorian Studies* 36/3. 333-352.
- Kittler, Friedrich. 1993. „Draculas Vermächtnis“. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig. 11-57.
- Latour, Bruno. 1998. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a. M.
- LeFanu, Sheridan. 1994 [1872]. „Carmilla“. In: Klaus Völker und Dieter Sturm. Hg. *Von denen Vampiren und Menschengraun. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt a. M. 321-414.
- Liebrand, Claudia. 1998. „Vampir/inn/e/n. Anne Rice' *Interview with the Vampire*, Sheridan LeFanu's *Carmilla* und Bram Stokers *Dracula*.“ In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 4/1. Hg. Rotraud von Kullessa und Meike Penkwitt. 91-113.
- Marx, Karl. 1953 [1867]. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Hg. Friedrich Engels. Berlin.
- Moretti, Franco. 1988a. „Dialectic of Fear.“ In: Ders.: *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of literary Forms*. London, New York. 83-108.

- Moretti, Franco. 1988b. „The Soul and the Happy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography“. In: Ders.: *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of literary Forms*. London, New York. 1-41.
- Polidori, Wiliam. 1994 [1819]. „Der Vampyr“. In: Klaus Völker und Dieter Sturm. Hg. *Von denen Vampiren und Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt a. M. 45-69.
- Stocker, Bram. 1988 [1897]. *Dracula*. Frankfurt a. M.
- Žižek, Slavoj. 1994. *Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als politischer Faktor*. Wien.